

## ЛИРИЧЕСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ С ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

Введенный Ю. Кристевой в 1967 году и сразу же закреплённый в теории постструктурализма в непомерно широком значении, термин «интертекстуальность» приложим буквально к любому тексту. Так, с точки зрения Р. Барта, «основу текста составляет не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его *выход* в другие тексты, другие коды, другие знаки; текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности»<sup>1</sup>. Приведем еще одно утверждение данного исследователя: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже *читанных* цитат — из цитат без кавычек»<sup>2</sup>. Понятая таким образом интертекстуальность вполне резонно рассматривается как «коллаж цитат» или проявление *коллективного бессознательного* в процессе индивидуального творчества<sup>3</sup>. Исследовательский акцент в таком случае делается, как правило, на центробежных тенденциях, проявляющихся в тексте и зачастую ведущих к его деструкции.

Но текст (особенно художественный) — это «своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смыс-

ловой области»<sup>4</sup>. Поэтому центробежные тенденции должны быть нейтрализованы действующими же в тексте центростремительными силами. «Смысловая область» интертекста, о которой говорится в бахтинском высказывании, — феномен, по сути, уже не вербальной, а *ментальной* природы, а потому напрямую соотносящийся с феноменологией художественного творчества и читательского восприятия. Только так может быть обеспечена стабильность существования текста как некой смысловой монады и сохранена адекватность его понимания — в феноменологическом аспекте литературоведческого исследования.

Проблема интертекста особенно актуальна для лирической поэзии. Несмотря, казалось бы, на ярко выраженный традиционализм, верность исторически укоренившимся в национальных культурах принципам образности, жанровым и стилевым структурам, проявляющаяся поверх всех национальных границ ориентация лирического рода литературы на общечеловеческие ценности, единый культурный фонд человечества заставляет говорить о его *континуальности*. Континуум есть нечто единосущее и цельное, что всегда противостоит дискретному и расчлененному. Если учесть, что духовная культура как органическая основа лирики континуальна по своей природе, то сама лирическая поэзия — без ограничения времен и народов — может быть рассмотрена в виде некоего единого гипертекста, а так называемый *интертекстуальный* подход к лирическому произведению — объявлен наиболее адекватным природе поэтического дискурса<sup>5</sup>.

Не об этом ли как раз размышляет А. Ахматова в своей лирико-философской миниатюре?

Не повторяй — душа твоя богата —  
Того, что было сказано когда-то,  
Но, может быть, поэзия сама —  
Одна великолепная цитата. <sup>6</sup>

Интересно, что самое начало ее эпиграммы полемически заострено против известного признания Е.А. Боратынского, обращенного к польскому поэту Адаму Мицкевичу: «Не подражай: своеобразен гений / И собственным величием велик...»<sup>7</sup>. Употребленная Ахматовой грамматическая форма императива — своеобразная реплика в затянувшемся на многие столетия споре поэтов о природе их ремесла. Признавая с известной долей сомнения, что поэзия — «одна великолепная цитата», Ахматова сама, можно сказать, *цитирует* устоявшуюся в европейской культуре, начиная с античности, жанровую форму эпиграммы (причем не в ее привычном иронически-сатирическом, а именно в лирико-философском варианте). Более того, Ахматова в приведенном четверостишии осуществляет встречу двух типов культур — Запада и Востока, мастерски воспроизводя стиховую форму рубай — жанра восточной мудрости (с характерным типом рифмовки ААхА).

Таким образом, на конкретном примере мы убеждаемся в том, что своеобразными каналами, которыми лирика подключается к культурному континууму, выступают *жанры*. Это застывшие в ходе культурного развития человечества и отшлифованные в многовековой художественной практике эстетически значимые формы, иными словами, особые знаки культуры, требующие, с одной стороны, специальной дешифровки, а с другой — сами помогающие правильному прочтению и всестороннему постижению отдельных лирических произведений. Несмотря на то, что мышление каноническими жанрами в поэзии нового времени заменяется индивидуальным феноменологическим опытом, *жанровый код* как определяющая основа художественной целостности не только не теряет своего значения — его роль в конкретной эстетике произведения неуклонно возрастает. Но реальность жанра — не единственная форма лирической интертекстуальности.

Характерно, что в современных работах по теории литературы предлагаются наряду с известным бахтинским понятием «память жанра» также понятия «стилевой памяти» и «памяти дискурса»<sup>8</sup>. В качестве обоснования, например, выдвигается следующий аргумент: «Память художника авторефлексивна, направлена на самое себя. Художник запоминает процесс запоминания (объективно данный в чужих текстах или переживавшийся субъективно)»<sup>9</sup>. Особенно интересно последнее замечание о двойственной природе процесса творческого запоминания (с одной стороны, данного объективно в текстах, а с другой — переживаемого в акте субъективного восприятия), что, с нашей точки зрения, и составляет феноменологическую основу художественного опыта. Мы вполне согласны с И.П. Смирновым, утверждающим *онтологический* статус лирического интертекста как прямого участника процесса текстопорождения, а не только как продукта читательской (исследовательской) рецепции<sup>10</sup>. Но свести всю природу интертекстуальности только к свойству авторефлексивности — не значит ли серьезно обеднить процесс художественного творчества, редуцируя его эстетическую целостность до отдельных моментов интеллектуально-аналитической деятельности<sup>11</sup>?

Онтологический статус интертекста не отменяет его феноменологической природы. Так, например, осмысленный в понятиях и терминах энергетической теории, интертекст предстает как «объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности человека, способная бесконечно самогенерировать по стреле времени»<sup>12</sup>. Необходимым условием понимания интертекста признается *энергетический резонанс*, в который вовлечены все три субстанции интертекста: Человек, Текст и Время. Интертекстуальность при этом оценивается как «глубина текста, обнаруживающаяся в процессе его взаимодей-

ствия с субъектом», как «онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его «вписанность» в процесс (литературной) эволюции»<sup>13</sup>. Выстраиваемый стараниями многочисленных интерпретаторов для того или иного произведения интертекстуальный ряд — это уже, по сути, *эволюционный* ряд, в котором особое значение приобретают случайные мутации и сознательные механизмы рефлексии, проблемы творческого диалога, литературной традиции и новаторства.

Перспективным представляется предложенное Н.А. Кузьминой разграничение двух видов энергий — *эксплицитной* (обеспечивающей упорядочивающее начало в интертексте) и *имплицитной* (определяющей разное понимание сообщения от субъекта к субъекту во времени и пространстве) и, соответственно, связанных с различными сторонами языка — *дискретной* (семиотической) и *континуальной* (семантической). Инвариантность смысла, единство понимания сводится в таком случае, как может показаться, исключительно к эксплицитной энергии, которая «направлена на поддержку стабильности, устойчивости системы, хранение и передачу информации из поколения в поколение»<sup>14</sup>. Но, как известно, за передачу подобной информации, или «культурной памяти», во многом отвечают жанровая традиция и механизм поэтического дискурса. А это область уже не только эксплицитной, но и имплицитной энергии интертекста. Диалектика дискретного и континуального выводит, таким образом, к проблеме феноменологического подхода к лирическому интертексту.

За конкретным языком текста воспринимающему сознанию открывается ценностно-смысловое целое, континуальная реальность смысла, которая требует от читателя всякий раз строгого следования процедуре феноменологического «вслушивания». В книге О.Э. Мандельштама «Разговор о Данте» находим характерное признание на этот счет: «...там, где обнару-

жена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала. <...> Вообразите нечто понятое, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился *проясняющий акт понимания-исполнения* (курсив в цитате здесь и далее наш. — О.З.)... В поэзии важно только *исполняющее понимание — отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее*. Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа<sup>15</sup>. В подтверждение выдвинутого теоретического тезиса предложим феноменологический опыт «исполняющего понимания» пушкинского интертекста — стихотворения «К\*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...»)<sup>16</sup> и его «отражений» в русской поэтической традиции XIX—XX веков (на материале лирики Ф.И. Тютчева, А. Фета, А.К. Толстого, А. Блока и А. Тарковского).

Чтобы по достоинству оценить семантическую структуру пушкинского стихотворения, необходимо в обязательном порядке принять во внимание его контекст, который задал бы верный угол зрения на выбранный текст<sup>17</sup>. Так, в качестве необходимого внетекстового «фона» для выбранного нами стихотворения должны выступить в первую очередь контексты поэзии самого Пушкина, а также предшествующей и современной ему поэтической традиции. Более того, нельзя сбрасывать со счетов и тексты поэтов последующей эпохи, сознательно или бессознательно ориентированные на пушкинский претекст и трансформирующие его образно-семантическую структуру. В последнем случае можно даже говорить о своего рода *взаимоотражении*, когда тексты позднейшего происхождения глядятся в пушкинский текст, как в зеркало. Понятно, что подобное взаимоотражение приводит к увеличению «оптики» исследовательского зрения, к значительному расширению перспективы эстетической рецепции. Все это позволяет углубить и наши представления о внутренней структуре не

только текстов зеркальных «двойников», но и исходного, базового текста, послужившего основой взаимоотражения.

Начнем с характеристики контекста собственно пушкинской поэзии. В свое время академик А.И. Белецкий высказал мысль о том, что стихотворение «Я помню чудное мгновение...» не обязательно включать в цикл любовной лирики Пушкина: «Оно роднится по мысли с такой, например, его вещью, как стихотворение «Поэт» (1828)»<sup>18</sup>. Думается, что в этом смелом и даже парадоксальном на первый взгляд заявлении ученого есть свой резон: трактовка пушкинского шедевра только в узко-биографическом аспекте отношений поэта с А.П. - Керн и в контексте любовной темы серьезно препятствует пониманию его философско-эстетической концепции. ««Биография» — лишь верхний слой пушкинского образа, слой, в котором пробиваются ростки нового смысла. Но этот слой не за порогом произведения, а внутри него. Вовлеченный в его образное пространство, он закрепляется не столько на конкретике пушкинского адресата, сколько на конкретике пушкинской судьбы»<sup>19</sup>.

Действительно, обращает на себя внимание предельная обобщенность образа адресата, возведение его к некоему идеалу женской красоты. Главная задача поэта — показать преобразующую силу вдохновения, вековечность самого поэтического идеала. Отсюда, кстати, и заимствованная у Жуковского формула «гений чистой красоты», восходящая к образу Рафаэлевой мадонны<sup>20</sup>. Обобщенный (и даже обожествленный) лик красоты у Пушкина — это, конечно же, не реальный облик А.П. Керн, а символическое воплощение вечных ценностей («И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь»), которые выступают непременным условием полноты человеческого существования<sup>21</sup>. Жизнь и искусство, по Пушкину, — *одно*, реализация целостной природы бытия человека и мира. А потому лирическому я поэта и

удается успешно балансировать на границе жизни и искусства, реального существования личности и идеальной модели жизнестроения.

Таким образом, основной тематический план стихотворения далеко не покрывается любовной тематикой. Ближайшим контекстом для «Я помню чудное мгновенье...» выступает не только стихотворение «Поэт» с его идеей преображения человеческой души в акте художественного творчества, но и знаменитое «Возрождение» («Художник-варвар кистью сонной...») и непосредственно близкое по времени создания «Если жизнь тебя обманет...». Важнейшей составляющей философско-эстетической концепции пушкинского стихотворения становится идея *развития* духовного состава личности. «Вращается весь мир вокруг человека, — / Ужель один недвижим будет он?» (III, 341) — ответ на этот вопрос достаточно ясен: человек в художественном мире Пушкина не остается недвижим, он находится в постоянном коловращении и изменении.

Пушкина с полным правом можно было бы назвать поэтом *возрождения, воскресения нравственного бытия*, «знатоком и оценщиком верным всего великого в человеке» (Н.В. Гоголь). Духовный смысл рассматриваемого стихотворения не случайно выводит нас к притче о блудном сыне — «безумном расточителе», как выразится Пушкин в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1829). Но уже в «Возрождении» («Художник-варвар кистью сонной...»), датированном 1819 годом (хотя вопрос о его датировке в современной пушкинистике однозначно не решен), в символической форме предстает тема духовного возрождения личности, тема возвращения к истокам, к «виденьям первоначальных чистых дней». В стихотворении 1825 года слово «первоначальный» не упоминается, но его смысл остается в духовно-философском подтексте, поддерживаясь семантикой таких слов, как «пробуждение» и «воскресе-



ние» (ср.: «Душе настало пробужденье»; «И сердце бьется в упоенье, / И для него воскресли вновь...»). «Горизонталь реального существования, встреч, разлук» противопоставлена у Пушкина «вертикаль общечеловеческой «фабулы»: рождения — смерти — воскресения»<sup>22</sup>. Идея циклического развития духовной жизни, возвращения на круги своя — вот что так привлекает поэта в евангельской притче:

Так исчезают заблужденья  
С измученной души моей,  
И возникают в ней виденья  
Первоначальных, чистых дней.  
(I, 334)

Особую роль в композиционной структуре стихотворения играет четвертая строфа: «В глуши, во мраке заточенья / Тянулись тихо дни мои...». Парадоксальность ее заключается в том, что, завершая собой тему полного отпадения от идеала, даже, как может показаться, окончательной гибели души, она в то же время непосредственно предшествует моменту духовного возрождения (изображенному в двух заключительных строфах) и, с нашей точки зрения, его непосредственно подготавливает. Примечательно, что *глушь* и *мрак заточенья* в данном пушкинском тексте вызывают не столько ассоциации с «глушью лесов сосновых» («Няне»), сколько с образом пустыни, который поддержан и пятикратно усиленной семой отсутствия *без* («без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви»). В контексте поэтического мира Пушкина аналогом рассмотренному случаю становится ситуация «Пророка»: «Духовной жаждою томим, / В пустыне мрачной я влачился...» (II, 304). Метонимически связанный с образом пустыни мотив духовной жажды объясняет и последующее чудесное преображение поэта: чуду воскресения души у Пушки-

на всегда предшествует томление духовной жаждой, акт со-  
вестного суда, сердечного покаяния.

Глубинная архетипическая связь образа пустыни (символа  
пустоты и отсутствия) и грядущего возрождения полноты  
бытия поддерживается магистральным метасюжетом пуш-  
кинского творчества, его центральной метафизической парадиг-  
мой. Так, «имманентную философию» художника М.О. Гер-  
шензон усматривал в «уверенности, что бытие является в двух  
видах: как полнота и как неполнота, ущербность». По мнению  
исследователя, Пушкин «думал вполне последовательно, что  
полнота, как внутренне-насыщенная, пребывает в невозму-  
тимом покое, тогда как ущербное непрестанно ищет, рыщет»<sup>23</sup>.  
Символическим выражением указанного метасюжета в лирике  
Пушкина становится цикл из двух стихотворений, так назы-  
ваемых дублетов, — «Демон» (1823) и «Ангел» (1827). Вооб-  
ще демоническое и ангелическое — две стороны единого пуш-  
кинского духа; «полнота и ущерб — два вечных начала, две  
необратимые категории»<sup>24</sup>.

Однако заметим, что идея динамики внутренней жизни —  
не сугубо личная прерогатива Пушкина, она согласуется и с  
известным психологическим открытием в лирике Е.А. Бора-  
тынского. Но что серьезно отличает Пушкина от его не менее  
гениального современника, так это полемическая заострен-  
ность против фаталистического мировосприятия. Интересный  
контекстуальный ход — проецирование пушкинского стихот-  
ворения на фон известной элегии Боратынского «Признание»  
(«Притворной нежности не требуй от меня...») — помогает  
ощутить всю принципиальность этого отличия, выгодно отве-  
тить существенные черты пушкинского понимания человека  
и мира.

«В день уныния смирись: / День веселья, верь, настанет» и  
«Сердце в будущем живет» (II, 239) — эти признания из пуш-  
кинского стихотворения «Если жизнь тебя обманет...» дышат

полным доверием к жизни, доходящей до высот религиозного пафоса верой в непоколебимое благо бытия. Внутренняя динамика человеческой жизни предусматривает у Пушкина *свободу* как краеугольный камень «самостояния» личности. Поэт не разделяет мысли о предопределении, о заданных условиях жесткого и однозначного выбора. Он никогда бы не смог, подобно лирическому герою Боратынского, вызваться на подобное откровение: «Не властны мы в самих себе / И, в молодые наши леты, / Даем поспешные обеты, / Смешные, может быть, всевидящей судьбе»<sup>25</sup>.

Примечательно, что во всех указанных текстах Пушкина, в том числе и в «Я помню чудное мгновенье...», ни разу не упоминается слово *судьба*. Но о чем, собственно говоря, анализируемое стихотворение, как не о законах человеческой судьбы, ее основных этапах, и в конце концов, о смысле жизненного существования? В своем понимании судьбы Пушкин, как и Боратынский, исходит из идеи *провиденциализма*, но в отличие от последнего не склоняется к *имперсонализму*: судьба не враждебна человеку, она не направляет его на верную погибель; судьба вообще таит не загадку Сфинкса, а верховное руководство к «самостоянию» человека, его чудесному спасению и возрождению.

Проведенные наблюдения над пушкинским текстом заставляют говорить о его особой глубине: несмотря на вообще свойственную лирической поэзии банальность, клишированность образов, очевидную «поверхностность» и простоту биографического контекста пушкинский текст таит в себе многочисленные загадки и парадоксы, далеко не очевидные и таинственные глубины, особую уходящую вглубь смысловую перспективу. Отталкиваясь от высказывания С. Сендеровича о глубине чеховского текста, можно было бы сказать применительно к пушкинскому стихотворению, что «позади очевидных событий поверхностного плана здесь имеются другие,

неочевидные планы, которые даны, однако, не в прямом повествовательно-описательном модусе, а манифестированы в тексте особым образом — метонимически, метафорически, символически»<sup>26</sup>. Выявлению глубинных аспектов пушкинской темы судьбы способствует сравнительный анализ «Я помню чудное мгновенье...» с его своеобразными «двойниками» в русской поэзии — стихотворением Тютчева «К. Б.» («Я встретил вас, — и все былое...») и романсом Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад...».

Вполне очевидно, что тютчевское стихотворение, созданное ровно через 45 лет после пушкинского — в 1870 году, и фетовский романс 1877 года наследуют тематический диапазон и образную структуру текста-прецедента. Отдельные совпадения настолько поразительны (например, катренная форма 4-стопного ямба перекрестной рифмовки с чередованием женских и мужских рифм у Пушкина и Тютчева, а также сходство отдельных поэтических формул и ведущая роль в семантической композиции всех трех стихотворений рифмы *вновь—любовь*), что заставляют говорить о прямой оглядке Тютчева и Фета на пушкинский текст. Можно даже предположить, что тютчевское и фетовское стихотворения представляют *свободные вариации* на тему пушкинского оригинала. Тем более примечательны те изменения, которые поэты-последователи вносят в разработку темы своего предшественника.

Прежде чем отметить основные направления развития пушкинской темы у Тютчева, приведем полный текст «Я встретил вас — и все былое...»:

Я встретил вас — и все былое  
В отжившем сердце ожило;  
Я вспомнил время золотое —  
И сердцу стало так тепло...

Как поздней осени порою  
Бывают дни , бывает час,  
Когда повеет вдруг весною  
И что-то встрепенется в нас, —

Так, весь обвеян дуновеньем  
Тех лет душевной полноты,  
С давно забытым упоеньем  
Смотрю на милые черты...

Как после вековой разлуки,  
Гляжу на вас, как бы во сне, —  
И вот слышнее стали звуки,  
Не умолкавшие во мне...

Тут не одно воспоминанье,  
Тут жизнь заговорила вновь, —  
И то же в вас очарованье,  
И та ж в душе моей любовь!..<sup>27</sup>

Трансформация пушкинской темы происходит у Тютчева по следующим параметрам. Во-первых, подвергаются серьезной редукции сюжетные развороты темы: на место драматических перипетий (первая встреча, постепенное рассеяние мечты поэта, полное ее забвение и, наконец, новая встреча и пробуждение души) приходит статическая ситуация (встреча после вековой разлуки и ее последствия для души поэта). Динамика отношений лирического субъекта и его адресата у Тютчева предельно *интериоризована*: показана не как наличный факт самой действительности, а как достояние внутреннего мира личности, к тому же представленное исключительно в форме воспоминания. Триадность пушкинского сю-

жета (первая встреча с идеалом, отпадение от него, новое обращение к идеалу) у Тютчева выдерживается, но в ослабленном варианте. Поэт-романтик не допускает полной измены идеалу, поэтому звуки мечты звучат в его душе, не замирая никогда до самого конца («И вот — слышнее стали звуки, / *Не умолкавшие* во мне»).

Во-вторых, женский образ у Тютчева *мистифицируется*. Не отсюда ли более уважительная и абстрактная форма обращения *вы*? Парадокс заключается в том, что освобожденное от эмпирической конкретности пушкинское *ты* все-таки автономно и самоценно, тогда как тютчевское *вы* (на деле реальная баронесса Крюденер, как считается, первая любовь поэта) лишено в сюжете всякой самостоятельности: это лишь имманентное душе поэта напоминание о былом, неизгладимая физическим временем память сердца.

Для Тютчева *вы* — часть духовного мира лирического субъекта, не обладающая самостоятельной ценностью. Иначе — у Пушкина. В самой неизменности «гения чистой красоты» уже проявляется его особая эстетическая природа, не зависящая от эмпирического мира, в котором вынужден пребывать лирический герой. Вот почему встреча с идеалом становится для Пушкина прорывом за грань видимого мира. Встреча с ним всякий раз подготавливается духовно. Физическим законам земной эмпирики противостоит метафизическая реальность со своими законами. Так, пушкинские строчки «Душе настало пробужденье: / И вот опять явилась ты» могут быть интерпретированы по крайней мере двояко: и по законам физического мира с его *линейной* причинно-следственной логикой, и *провиденциально*, т. е. в аспекте вероятностно-множественной структуры, по законам сверхреальной действительности, сверхчувственного мира, данного в откровении<sup>28</sup>.

Вслед за И.П. Смирновым мы можем отметить семантизацию у Пушкина рифменной композиции (тематическую игру

сквозных, проходящих через весь текст, мужской и женской рифм), а также символизацию морфемы *без / бес*, выполняющей важнейшую функцию в семантической композиции стихотворения, по сути определившей весь его символический сюжет<sup>29</sup>. Так, существование лирического героя, отправшего от идеала, идет под знаком «бесовщины» (на что указывает пятикратно повторенный предлог *без*) и духовной смерти: «*без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви*»<sup>30</sup>. Что касается образа идеала, то он, напротив, воплощает в себе «*небес-ные черть*», что служит прямым отрицанием *беса*. Примечательны пушкинские строчки: «И я забыл твой голос нежный, / Твои небесные черты». Тема забвения, как это ни странно, идет в сопровождении поэтической формулы «небесные черты», смысл которой вряд ли состоит в «неосвязаемости» и полном исчезновении «какой бы то ни было памяти о действительности», тем более, в «забвении, которое уже состоялось»<sup>31</sup>. Напротив, как это часто бывает у Пушкина, мотив забвения парадоксально сочетается с усилением мотива памяти: парадокс в том и заключается, что лирический субъект всегда помнит, даже то, *что* он забыл. Связано это с субъектной организацией поэтического текста, с раздвоением лирического я поэта на героя — участника сюжета и на лирического субъекта — носителя элегической концепции памяти.

Явление звуковой семантизации, приобретающей символический статус, находим и в тютчевском тексте. Центральная тема воспоминания непосредственно связана у Тютчева с образом адресата *вы*, точнее — с его духовным адекватом, пребывающим в сердечной памяти поэта. Обращает на себя внимание строка «Тут не одно воспоминанье». Ключевое для тютчевского стихотворения слово *воспоминание* уже содержит в своем фонетическом составе прямое указание на адресат *вы* и может быть прочитано как «воспоминание о вас», точнее даже — *вас поминанье*, что актуализирует идею поминок по прошлому.

Трансформация пушкинской темы предусматривает у Тютчева и третье направление — оригинальную философию времени. Категория прошлого предстает у него как нечто баснословное и мифологическое, как ушедшее безвозвратно «золотое время» (реальное содержание этого понятия проясняется в контексте более раннего стихотворения «Я помню время золотое...», посвященного первым встречам с А.М. Крюденер в 1822—1823 годах). Новая же встреча, случайно происшедшая в Карлсбаде на лечебных водах действительно после полувековой разлуки, начинает осмысляться поэтом почти мистически. Тютчев *спиритуализирует* саму тему встречи, по существу превращая ее в картину спиритического сеанса. В этом плане особенно показательны мотив очарования и прием романтической подмены, столь широко используемые в тютчевском стихотворении.

Заметим, что при всем преклонении перед тайной бытия, мистическим содержанием жизни Пушкин никогда не впадает в мистификацию. Судьба тайно руководит поэтом, но никогда не ограничивает его реальной жизненной свободы. У Тютчева — иначе. Мотивом очарования задается некое состояние транса. Не случайно оно идет в соседстве с устойчивыми мотивами сна («Гляжу на вас, как бы во сне») и дуновения («Так, весь *обвеян дуновеньем* / Тех лет душевной полноты») и предполагает снятие всяких оппозиций: жизни и смерти («в *отжившем* сердце *ожило*»), весны и осени («Как поздней *осени* порою... / Когда повеет вдруг *весною*»), воспоминания и жизни («Тут не одно *воспоминанье*, / Тут *жизнь* заговорила вновь»). Состояние транса задается свыше, оно очаровывает и осеняет, как благодать. Требуя от человека одного — созерцательной покорности, оно начисто исключает его волевую активность. Механизмом проведения в жизнь мотива очарования является прием романтической подмены. Как образ адресата *вы* лишается своей су-



верности и подменяется содержанием воспоминания, духовным миром субъекта, так и ситуация встречи из факта реально-жизненного сублимируется в идеальное состояние «душевной полноты», подменяется картиной мистического общения душ.

Различия тютчевского стихотворения с пушкинским «Я помню чудное мгновенье...» могут быть прослежены не только на уровне субъектно-образной и временной организации, но и на уровне метрико-ритмическом. Несмотря на то, что тютчевский романс написан 4-стопным ямбом перекрестной рифмовки, в ритмическом плане он серьезно отличается от пушкинского претекста. Символично, что смыслообразующую нагрузку у Пушкина начинают нести «сплошные кольцевые повторы начальных и конечных ритмических форм 4-стопного ямба во всех строфах, кроме третьей, причем повторы все более и более расширяющиеся, так что в первой и в последней строфе повторяются все ритмические формы: их состав, и их последовательность»<sup>32</sup>. Кольцевая композиция, напрямую соотносящаяся с *фабулой смерти—возрождения*, с вечным смыслом притчи о блудном сыне, подтверждается у Пушкина и на метрико-ритмическом уровне.

Ритмическая организация тютчевского стихотворения свидетельствует о другом. В противоположность пушкинской гармонизации у Тютчева нарастает *контрастность* ритмических форм 4-стопного ямба (распределение ритмических форм по строфам: 2 — 4 — 1 — 4 — 4). Вырисовываются вполне определенные ритмические тенденции: во-первых, подхват в начале второй и пятой строф ритмических вариантов заключительных строк предшествующих строф; во-вторых, гармонизация ритмических форм в середине лирической композиции, а именно — в третьей строфе за счет ощутимой инерции единообразных ритмических ходов с пиррихией на третьей стопе; в-третьих, особая выделенность в

семантической структуре стихотворения строк с пиррихием на второй стопе («И что-то встрепенулось в нас»; «Здесь жизнь заговорила вновь»); наконец, ведущая роль в лирической композиции полноударной ритмической формы 4-стопного ямба — не случайно первая и заключительная строки, образующие своего рода рамку стихотворного текста, оказываются полноударны.

Проследим теперь трансформацию пушкинской темы в стихотворении Фета.

Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали  
Лучи у наших ног в гостиной без огней.  
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,  
Как и сердца у нас за песнею твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,  
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,  
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,  
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

И много лет прошло, томительных и скучных,  
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,  
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,  
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,  
А жизни нет конца, и цели нет иной,  
Как только веровать в рыдающие звуки,  
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.<sup>33</sup>

Так же, как и Тютчев, Фет ослабляет триадичность пушкинского сюжета. Центральная для текста-прецедента тема отпадения от идеала («Шли годы. Бурь порыв мятежный /

Рассеял прежние мечты...), занимающая целых два катрена, сжимается у Фета до одной строчки: «И много лет прошло, томительных и скучных». Основное внимание в сюжете уделяется сцене ночного пения («Ты пела *до зари*, в слезах изнемогая»; «И вот в *тиши ночной* твой голос слышу вновь») — короткому временному отрезку, можно сказать «чудному мгновенью», воплотившему в концентрированном виде смысл человеческого существования (всю жизнь и всю любовь).

Однако в отличие от Тютчева (и значительно радикальнее чем Пушкин) Фет последовательно проводит в композиционном плане параллелизм двух сюжетных ситуаций, что подчеркивается гармоническим членением стиховой композиции на две равные части (2 + 2) и рефреном «Тебя любить, обнять и плакать над тобой» в 8-й и 16-й строчках. Можно сказать, что Фет превращает пушкинскую триадичность в зеркально-симметричную композицию: этому способствует строфическая организация целого, образно-тематический параллелизм, уже отмеченный стиховой рефрен, а также единство рифмовки во 2-й и 4-й строфах («Что ты одна — любовь, что нет любви иной»; «А жизни нет конца, и цели нет иной»). Но вместе с тем анализ мотивной структуры и мелодической системы стихотворения заставляет говорить о поливариантной композиции. Еще Б.М. Эйхенбаум отметил, что «схема (2 + 2) здесь преодолена, так как на самом деле стихотворение складывается из трех моментов — из трех мелодических строф: I + II + (III + IV)»<sup>34</sup>. Первая строфа экспозиционного характера, своего рода ввод в психологическую ситуацию, в душевный мир лирического субъекта. Вторая строфа в свернутом виде содержит две ведущие темы: одна из них, условно говоря, связана с героиней (тема артистического пения), другая — с лирическим я поэта (тема возвышенной мечты). Третья и четвертая строфы представляют эмфатическое разворачивание уже знакомых тем, или двух основных мелодических линий. Па-

раллелизм ситуаций и тематического развития дополняется, таким образом, параллелизмом музыкально-мелодической системы.

Фетовское стихотворение (так же, как и стихи Пушкина и Тютчева) имеет конкретный биографический повод: оно навеяно впечатлениями поэта от музыкальной игры на рояле и пения Т.А. Берс (в замужестве Кузминской). Но примечательно, что среди песен, исполняющихся Кузминской, был и знаменитый пушкинский романс на музыку М.И. Глинки. Даже первоначальное заглавие фетовского стихотворения «Опять» было подсказано прецедентным стихом Пушкина «И вот опять явилась ты»<sup>35</sup>. Да и основная тема романса уводит к пушкинскому претексту — это тема любви и искусства, полноты и гармонии человеческого существования. Пробивающаяся на правах «музыкального лейтмотива» в подтексте пушкинского стихотворения «неиссякающая мелодия»<sup>36</sup> выходит у Фета на поверхность и прямо вербализуется в мотиве артистического пения. Примечательно также, что в отличие от Тютчева Фет особо акцентирует пушкинский мотив слез и вдохновения, сообщая ему истинно драматический пафос, доводя его разработку до болезненно-раздраженного («звучные вздохи») и экстатического («рыдающие звуки») накала чувств.

Можно сказать, что Тютчев и Фет, обращаясь к пушкинскому претексту, каждый по-своему сглаживает контрастность его эмоционального рисунка: мистически-идиллический настрой тютчевского стихотворения поддерживается атмосферой очарования, фетовский же романс заявляет патетическое решение пушкинской темы, осложняя его «новым, никогда не уловленным прежде чувством боли от красоты» (Л.Н. Толстой). И тот и другой «размывают» диалогическую структуру текста-прецедента, отказываясь от парадоксального (в духе пушкинского гения) совмещения контрастных стихий бытия<sup>37</sup>. Но в чем Тютчев и Фет являются действительно верными последо-

вателями Пушкина, так это в выявлении динамики индивидуального существования, в прозрении спонтанных возможностей человеческой души. Сам акт обретения полноты идеала, запечатленный в их стихах, свидетельствует о справедливости слов В.С. Соловьева: «Не одна только трагедия служит к очищению (катарсису) души: быть может, еще более прямое и сильное действие в этом направлении производит чистая лирика на всех, кто к ней восприимчив»<sup>38</sup>.

Очерчивая круг стихотворений в лирической поэзии XIX века, который так или иначе мог бы быть включен в сферу пушкинского интертекста, нельзя не упомянуть об известном романсе А.К. Толстого «Средь шумного бала, случайно...» (1851), обращенном к будущей жене поэта — С.А. Миллер.

Средь шумного бала, случайно,  
В тревоге мирской суеты,  
Тебя я увидел, но тайна  
Твои покрывала черты.

Лишь очи печально глядели,  
А голос так дивно звучал,  
Как глас отдаленной свирели,  
Как моря играющий вал.

Мне стан твой понравился тонкий  
И весь твой задумчивый вид,  
А смех твой, и грустный и звонкий,  
С тех пор в моем сердце звучит.

В часы одинокие ночи  
Люблю я, усталый, прилечь —  
Я вижу печальные очи,  
Я слышу веселую речь;

И грустно я так засыпаю.  
И в грезах неведомых сплю...  
Люблю ли тебя — я не знаю,  
Но кажется мне, что люблю!<sup>39</sup>

Строка романса «В тревоге мирской суеты» несомненно навеяна пушкинской строчкой «В тревогах шумной суеты». Но ритмический строй 3-стопного амфибрахия и еще в большей степени семантическая структура стихотворения указывают на связь с лирической пьесой Лермонтова «Из-под таинственной холодной полумаски...».

По своему идейно-эстетическому заданию стихотворение А. Толстого может быть признано редуцированной версией и одновременно *полемическим опровержением* пушкинской темы. Стансовая композиция, состоящая из пяти катренов, развивает мотивную структуру лишь первых двух четверостиший пушкинского претекста. В этом плане показательны у А. Толстого использование метафорических сравнений, конкретизация романтического облика героини за счет шаблонных оценочных эпитетов (ср.: *печальные очи, задумчивый вид, дивный голос, грустный и звонкий смех*), а также усиление мотива сна и превращение его в картину «неведомых грез» поэта. В композиционном отношении романс четко делится на две части (3 + 2), основанием чему служит контрастное противопоставление прошлого и настоящего, шумного бала и одиноких ночей. «Мимолетное виденье» — явление таинственного облика героини и его переживание в душе лирического субъекта — сменяется картиной воспоминаний и ночных грез поэта, в ходе которых черты героини передаются самому лирическому субъекту (ср.: «И грустно я так засыпаю, / И в грезах неведомых сплю...»). Заканчивается же все стихотворение приемом пуантировки, выдержанным в манере синтаксического хиазма. В качестве дополнительного варианта

композиционного членения может быть принята схема 1 + 2 + 2. Не исключена возможность и такой разбивки: 1 + 2 + (1 + 1). Объясняется это тем, что конструктивную роль во внутренних строфах (со второй по четвертую) играет прием образно-синтаксического параллелизма, тогда как в начальной и заключительной строфах (своего рода аналог кольцевой композиции) в такой функции выступает принцип контраста.

Обращение А. Толстого к трехсложному размеру, строящемуся, как известно, на тонической основе (в противоположность двусложным силлабическим размерам), исключает возможность ритмического курсива. Как особое средство ритмической выделенности может рассматриваться разве лишь система рифм: аллитерация во второй и четвертой строфах и, особенно, *влажные* рифмы на *ю* в последней строфе, интертекстуально соотносящиеся опять-таки больше с лермонтовским стихотворением (ср.: «И с той поры бесплотное виденье / Ношу в душе моей, ласкаю и люблю»<sup>40</sup>). Музыкально-романсовая интонация стиха у А. Толстого окончательно порывает с динамической природой пушкинского текста-прецедента, игнорируя его принципиальный драматизм как ритмической структуры, так и субъектной организации авторского сознания. Философия времени, еще более одномерная, чем у Тютчева, совершенно не признающая опровержения романтического идеала (ср.: «А смех твой, и грустный и звонкий, / С тех пор в моем сердце звучит»), оборачивается полной изменой центральной коллизии пушкинского претекста — сюжетному мотиву *памяти* — *забвения*. Поэтому толстовский романс «Средь шумного бала, случайно...» не оправдывает звания зеркального «двойника» пушкинского текста.

Из рассмотренных нами стихотворений русских поэтов только тютчевский и фетовский тексты отражают, как в зеркале, пушкинский оригинал: но отражение это не механическое, оно сопровождается трансформацией отдельных тем и мотивов.

вов, субъектно-образной и ритмико-композиционной структур пушкинского претекста. Сравнительный анализ такого рода позволяет выявить нечто новое не только в текстах поэтов-последователей, но и в философско-эстетической концепции текста-прецедента. Известно пушкинское сравнение поэта с эхом: «Тебе ж нет отзыва... Таков / И ты, поэт!» (III, 214). Но все развитие русской поэзии после Пушкина есть убедительное опровержение приведенного высказывания: поэтическая традиция немыслима без творческого диалога поэтов — уловления пушкинского «глагола» и отзыва на него.

Яркое доказательство тому — творческое освоение прецедентного текста Пушкина в поэзии XX века. Жизнь выбранного нами лирического интертекста по-своему продолжает стихотворение А. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...» (1908) <sup>41</sup>. Приведем полный текст этого стихотворения.

О доблестях, о подвигах, о славе  
Я забывал на горестной земле,  
Когда твое лицо в простой оправе  
Передо мной сияло на столе.

Но час настал, и ты ушла из дому.  
Я бросил в ночь заветное кольцо.  
Ты отдала свою судьбу другому,  
И я забыл прекрасное лицо.

Летели дни, крутясь проклятым роєм...  
Вино и страсть терзали жизнь мою...  
И вспомнил я тебя пред аналоем,  
И звал тебя, как молодость свою...

Я звал тебя, но ты не оглянулась,  
Я слезы лил, но ты не снизошла.



Ты в синий плащ печально завернулась,  
В сырую ночь ты из дому ушла.

Не знаю, где приют своей гордыне  
Ты, милая, ты, нежная, нашла...  
Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий,  
В котором ты в сырую ночь ушла...

Уж не мечтать о нежности, о славе,  
Все миновалось, молодость прошла!  
Твое лицо в его простой оправе  
Своей рукой убрал я со стола.<sup>42</sup>

Указанием на пушкинский претекст может быть стиховая форма из шести катренов (правда, с метрическим изменением: 5-стопный ямб вместо 4-стопного), а также кольцевая композиция и сквозная рифмовка в 4-й, 5-й и 6-й строфах (*снизошла — ушла, нашла — ушла, прошла — стола*). Как и в пушкинском претексте возможна поливариантная композиционная разбивка: 1 + 4 + 1 или 3 + 3, а также 2 + 2 + 2 или 2 + 3 + 1. Отношения 1-го и 2-го катрена — контраст (роль противительного союза *но*). Синтаксический прием подхвата в 3-м и 4-м катренах, а также повторение концовок 4-й и 5-й строф задает напевную интонацию, характерную для жанра романса. Аналогия между 5-й и 6-й строфами просматривается в семантической фигуре отрицания: *Не знаю... Уж не мечтать...*

В смысловой структуре стихотворения особая роль принадлежит третьей строфе, которая не случайно приходится на середину всей композиции. И здесь обнаруживается параллель с Пушкиным: «И я забыл твой голос нежный, / Твои небесные черты», тогда как у Блока, казалось бы, наоборот: «И вспомнил я тебя пред аналоем, / И звал тебя, как молодость свою...».

Пушкинская формула повторена в предшествующей строфе: «И я забыл прекрасное лицо». Но семантика определяется не столько лексическими средствами, сколько интонационно и эмоционально. У Пушкина парадоксальным образом кульминация забвения совпадает с моментом наиболее сильного прозрения (семантика 4-й строфы в этом смысле уже подготавливает грядущее воскресение души). Блок и здесь следует за Пушкиным, даже несмотря на то, что полемизирует с ним<sup>43</sup>. Как никто из последователей Пушкина Блок передает драматизм субъектной организации пушкинского претекста.

Обратим внимание на интересное наблюдение С.Н. Бройтмана, касающегося метаморфичности субъектов изображающего, авторского плана в блоковском стихотворении. Лирическое *я* и первичный автор, с точки зрения исследователя, нераздельны и неслиянны, «потому что «я» оказывается героем не только стихотворения, но и цикла «Возмездие», и по отношению к нему как герою автор имеет сначала смысловой избыток: он изначально знает о мировом единстве и универсальном законе возмездия, к чему лирический герой приходит только в процессе ломки всех жизненных установок»<sup>44</sup>. Но подобная субъектная структура авторского сознания просматривается и в пушкинском претексте, что уже отчасти было отмечено нами. Лирический герой в ходе сюжетного действия с его драматическими перипетиями обретает некий опыт если не возмездия, то провидения, который уже изначально, можно полагать, был открыт лирическому автору. Только исходя из такой семантической структуры авторского сознания можно определить значение следующих стихов третьей строфы: «И я забыл твой голос нежный, / Твои небесные черты». Знак *небесного* как воплощение идеала сближен в блоковской системе ценностей с воспоминанием об *аналое* и *молодости*. Тема покаяния и совести, имплицитно заданная в пушкинском претексте, эксплицируется таким образом у Блока в тему запоздалого раскаяния (4-я строфа).

Особенность блоковского стихотворения в опоре сразу же на несколько текстов, в том числе и пушкинское «Желание славы» и некрасовское «Еду ли ночью по улице темной...»<sup>45</sup>. Первая строфа Блока уводит к началу пушкинского стихотворения: «Когда, любовью и негой упоенный, / Безмолвно пред тобой коленопреклоненный, / Я на тебя глядел и думал: ты моя, — / Ты знаешь, милая, желал ли славы я...» (II, 227). У Блока инверсия синтаксическая (придаточное времени после главного предложения), замена глагола *желал* на *забывал*, подхват мотива «я на тебя глядел» (пусть и выраженный имплицитно). Особенно важно, что пушкинская субъективность (или субъектность, связанная с я) переводится Блоком в план субстанциальный, что выражено в особой значимости и автономности образа сияющего лица-иконы.

Может быть, самое кардинальное отличие блоковского решения темы от пушкинского претекста состоит в следующем: динамика развития захватывает не только душу лирического героя, но и образ героини. Из иконы (по сути, как и у Пушкина, воплощения некоего метафизического идеала) она превращается в активного субъекта действия (2-я строфа), а потом в интериоризованный образ памяти (3-я строфа), в непреклонного субъекта диалогического действия — своеобразного протагониста лирического героя (4-я строфа) и, наконец, в адресата, т. е. в форму субъекта обращения, вопрошания и мольбы («Ты, милая, ты, нежная...»). Интересно, что *синий плащ* в 5-й строфе становится знаком-символом героини, который в конце концов даже вытесняет лицо-икону (последняя 6-я строфа). Но *синий плащ* сближается по своей семантике с образом ночи. Контраст сияния и тьмы выводит к потенциальной символике смерти, так что вопрос «Не знаю, где приют своей гордыне / Ты, милая, ты, нежная, нашла...» в контексте некрасовского стихотворения прочитывается как возможное признание смерти героини. Ср. у Некрасова: «Я задремал. *Ты ушла*

*молчаливо, / Принарядившись, как будто к венцу...»; «Где ты теперь? С нищетою горемычной / Злая тебя сокрушила борьба?», а также интимно-пронзительное «Друг беззащитный, больной и бездомный, / Вдруг предо мной промелькнет твоя тень!»<sup>46</sup>.*

Но самое главное — концовка блоковского стихотворения, которая отменяет бытийственность преображения лирического я у Пушкина. При всем «отрицании Блоком фетовской локальности» и «устремлении поэта к пушкински всеохватывающему лирическому миру» нельзя не видеть, что ««утвердительное кольцо» Пушкина сменяется отрицательным у Блока»<sup>47</sup>. Элегический каданс «Уж не мечтать о нежности, о славе, / Все миновалось, молодость прошла!» прочитывается и как возможный расчет с жизнью. Слава и любовь, которые у Пушкина (вспомним стихотворение «Желание славь») либо исключали друг друга, либо выступали взаимными коррелятами, теперь отвергаются лирическим героем Блока. И строка «Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий, / В котором ты в сырую ночь ушла...» обрывает символическим ореолом мотива *сон-смерть*.

Таким образом, пример обхождения Блока с пушкинским претекстом может быть определен как существенная трансформация исходного текста-оригинала, по сути «изменение смысловой концепции всего текста» (Т.Г. Ивлева). Но парадокс, наверное, состоит в том, что подобная деформация приводит не к деконструкции, а к усилению общего «энергетического поля» интертекста (в данном случае пушкинского). Понятый как некая монада интертекст неизбежно втягивает в свое поле «все тексты (в пределе) данной смысловой области» (М. М. Бахтин). Как в сходной ситуации отметил Х. Блум, «Поэтическое Влияние — когда оно связывает двух сильных, подлинных поэтов — всегда протекает как перечитывание первого поэта, как творческое исправление, а на самом деле это — всегда неверное истолкование»<sup>48</sup>.

Не менее интересен и другой пример интертекстуальной стратегии, подтверждающий жизнь пушкинского интертекста в последней трети XX столетия, — стихотворение А. Тарковского «Как тот Кавказский Пленник в яме...» (из цикла «Пушкинские эпиграфы»)⁴⁹.

*Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты...*

«К\*\*\*»

Как тот Кавказский пленник в яме,  
Из глины нищеты моей  
И я неловкими руками  
Лепил свистульки для детей.

Не испытав закала в печке,  
Должно быть, вскоре на куски  
Ломались козлики, овечки,  
Верблюдики и петушки.

Бросали дети мне объедки,  
Искусство жалкое ценя,  
И в яму, как на зверя в клетке,  
Смотрели сверху на меня.

Приспав сердечную тревогу,  
Я забывал, что пела мать,  
И научился понемногу  
Мне чуждый лепет понимать.

Я смутно жил, но во спасенье  
Души, изнывшей в полусне,  
Как мимолетное виденье,  
Опять явилась Муза мне.

И лестницу мне опустила,  
И вывела на белый свет,  
И леньность сердца мне простила,  
Пусть хоть теперь, на склоне лет.<sup>50</sup>

Использование эпиграфа и стихотворного размера, соблюдение порядка рифмовки и стансовой структуры (из шести катренов) — все это несомненные свидетельства в пользу сознательной ориентации современного поэта на классический претекст — стихотворение Пушкина «К\*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...»). Однако, если судить по сюжетной ситуации первых четырех строф, то может показаться, что для их понимания наиболее важную роль играют интертекстуальные переключки с пушкинской поэмой «Кавказский пленник», а если быть еще точнее, — с одноименным рассказом Л.Н. Толстого. Указательная форма «тот» и обстоятельство места «в яме» (ставшее по сути характерологическим применительно к Кавказскому Пленнику) отсылают именно к контексту толстовского рассказа: «Там яма была аршин пяти, и спустили их (Жилина и его товарища по несчастью. — *О.З.*) в эту яму. <...> Колодки не снимали и не выпускали на вольный свет. Кидали им туда тесто непеченое, как собакам... <...> Расчистил он (Жилин. — *О.З.*) в яме местечко, наковырял глины, стал лепить кукол. Наделал людей, лошадей, собак...»<sup>51</sup>. Любовная тема, столь показательная для пушкинского претекста (будь то стихотворение или поэма), у Тарковского (совсем так же, как у Толстого) полностью уступает место темам чужбины и искусства, причем необходимо заметить, что искусство представлено исключительно в варианте прагматического ремесла, продуктами которого становятся сработанные на потребу толпы «свистульки» и детские игрушки.

Но тема творчества (если трактовать ее расширительно, в перспективе дальнейшего развития сюжета) получает у Тар-

ковского трагическое воплощение, а потому вполне закономерным становится появление в 3-й строфе реминисценции из пушкинского стихотворения «Не дай мне Бог сойти с ума...» (ср.: «Посадят на цепь дурака / И сквозь решетку как зверка / Дразнить тебя придут», III, 249). Мотивы ямы и чужбины у Тарковского также наполняются *символическим* значением, что заставляет вспомнить известную формулу «В глуши, во мраке заточенья...»: именно по этой линии проходит органическая связь с пушкинским претекстом. По сути все четыре строфы стихотворения Тарковского есть не что иное, как амплификация пушкинской темы забвения, или отпадения от первоначального идеала, не случайно символизируемого образом матери и пением родной речи: «Приспав сердечную тревогу, / Я забывал, что пела мать».

В контексте онтологической темы искусства (выводящей в конечном счете к теме поэта и толпы) получает свое объяснение и самокритичная позиция автора, выражающаяся в сочетаниях типа «глина нищеты моей», «искусство жалкое». «Свистульки для детей» и «чуждый лепет» также объединяются на основе единой системы значений: чего-то *невнятного, невразумительного, несерьезного*. Думается, что для адекватного восприятия указанного смысла необходимо учитывать интертекстуальную функцию мотива детей в раскрытии темы «поэт и толпа» в русской поэтической традиции (ср.: «И в детской резвости колеблет твой треножник» у Пушкина или «Чтоб тайный яд страницы знойной / Смутил ребенка сон покойный...» и «То старцы детям говорят / С улыбкою самолюбивой» у Лермонтова<sup>52</sup>).

Несмотря на серьезную трансформацию пушкинских мотивов стихотворение Тарковского все же эксплицирует основную тему пушкинского претекста — возрождения человеческой души — и связанный с ней мотив духовного преображения<sup>53</sup>. Не случайно начиная с пятой строфы в стихотворение

вполне определенно входит тема «мимолетного видения», или явления Музы, которая и весь предшествующий сюжет из плана конкретно-бытового или новеллистического действия переводит в русло символично-аллегорической картины. Именно данная строфа, являющаяся своеобразной кульминацией, наиболее тесно связана с интересующим нас пушкинским текстом-прецедентом.

Отмеченная строфа в стихотворении Тарковского — поистине ключевая для всей его лирической композиции — становится центром интертекстуального диалога с пушкинской традицией. Поэтому имеет смысл рассмотреть ее параллельно соответствующей строфе пушкинском претекста.

Я смутно жил, но во спасенье  
Души, изнывшей в полусне,  
*Как мимолетное виденье,*  
Опять явилась Муза мне.

Душе настало пробужденье:  
И вот опять явилась ты,  
*Как мимолетное виденье,*  
Как гений чистой красоты.

В строфе Тарковского (если воспринимать ее последовательно, от начала к концу) обращает на себя внимание целая система инверсированных — по отношению к пушкинскому претексту — конструкций. Любопытна, например, инверсия мотива души: если у Пушкина этот мотив открывает строфу, то у Тарковского он выносится в начало второй строки, будучи подчеркнут особо сильной позицией стихового переноса. Мотив явления «гения чистой красоты» у Пушкина задан уже во второй строке, у Тарковского же — только в четвертой, благодаря чему сравнительный оборот «как мимолетное виденье» предшествует самому объекту сравнения — явлению Музы. Это, кстати, обуславливает возможное сближение образа Музы (что подчеркнуто не мотивированным в тексте наречием «опять») с персонажем из предшеству-



ющей строфы — матерью, воспоминания о которой связаны для лирического героя с песней на родном языке.

Но, конечно же, главный манифестатор интертекстуальной связи — прямая цитата из послания «К \*\*\*», поддержанная ко всему прочему и текстом эпитафия, и авторским курсивом. Более того, именно применительно к данной строфе мы можем говорить об использовании Тарковским приема интертекстуальной рифмы (*спасенье — виденье*), получающей особую концептуальную нагрузку в общей композиции стихотворения. Тарковский, можно сказать, «выводит на белый свет» то, что залегало в глубине пушкинского текста — идею *спасения* человеческой души, момент спонтанного преображения духовной жизни. Тем самым эксплицируется важнейший смысл, представленный в пушкинском тексте лишь имплицитно.

Рифмующаяся пара Тарковского *виденье — спасенье* находится в отношениях корреляции с пушкинской парой рифм *виденье — пробужденье*. Так, семантика, связанная с пробуждением (у Пушкина сугубо метафорическим), поддерживается в строфе Тарковского физическим состоянием *сна* (или, точнее, *полусна*), в котором находится душа лирического героя и от которого она, в конце концов, должна освободиться. Указанный мотив сна получает усиленное подкрепление в контексте предшествующей строфы за счет еще одного важнейшего отзвука пушкинской темы. Имеется в виду мотив *души* (и *сердца*) как сокровенного центра личности, органа духовного возрождения человека. Примечательно, что у Тарковского духовная смерть объясняется именно «леностью сердца» и *приспанной* (т. е. забытой, подавленной) «сердечной тревогой». И, наоборот, возрождение к новой жизни напрямую связывается поэтом с освобождением души от сна (или полусна), с ее периодически дающими о себе знать трансцендентными порывами (ср.: «Я смутно жил,

но во спасенье / Души, изнывшей в полусне...» у Тарковского и «Душе настало пробужденье...», «И сердце бьется в упоенье, / И для него воскресли вновь...» у Пушкина)<sup>54</sup>.

Вообще следует отметить синтетический характер строфы Тарковского, вбирающей в себя образно-смысловую структуру не только 5-й, но, и в не малой степени, 3-й и 4-й строф пушкинского претекста. Не случайно самое начало строфы (полустиишие «Я смутно жил») представляет собой продолжение разработки (начатой еще в предыдущей строфе) мотива духовной смерти, или «приспанной сердечной тревоги». Оно как бы подытоживает перипетии духовной жизни лирического героя, растянувшиеся, к примеру, в пушкинском претексте на целых три строфы. Однако уже второе полустиишие первой строки, следующее сразу же за цезурой и маркированное противительным союзом *но*, вводит специфически пушкинскую тему духовной жажды и воскресения, которая окончательное оформление получает, правда, уже в последней строфе.

При этом не будем сбрасывать со счетов тот факт, что пушкинская тема у Тарковского серьезно трансформируется. Это касается и мотива преображения, получающего новую интерпретацию в связи с акцентированием семантики «пробуждения творческого начала — «вдохновения»» (в ущерб собственно любовной теме), и особой характеристики образа Музы, который уже «не только не соотносится с реальным прототипом, как у Пушкина, но и вообще не ассоциируется с образом женщины, употребляясь, скорее, в традиционно-аллегорическом плане»<sup>55</sup>. Образ Музы у Тарковского, действительно, имеет сугубо литературное происхождение, но наряду с его очевидным традиционно-аллегорическим планом следует отметить также план интертекстуальный, уводящий к пушкинской поэме «Кавказский пленник» и заставляющий вспомнить в ее сюжете символическую роль Черкешенки. Первое ее по-

явление, как известно, способствует оживлению Пленника (ср.: «Он чуждых слов не понимает; / Но взор умильный, жар ланит, / Но голос нежный говорит: / Живи! И пленник оживает»). Последнее же, заканчивающееся спасением героя-европейца, должно быть, не случайно вызывает в авторской речи мотив воскресения: «К черкешенке простер он руки, / Воскресшим сердцем к ней летел...»<sup>56</sup>.

Но значит ли это, что изменения исходной образно-мотивной структуры пушкинского претекста в стихотворении Тарковского таковы, что заставляют говорить о «существенной трансформации мотива и, как следствие этого, об изменении смысловой концепции всего текста»<sup>57</sup>? Думается, что нет. Как мы пытались показать, отступая лишь в частности от сюжетных перипетий пушкинского претекста, Тарковский по большому счету актуализирует его потенциальные символические смыслы. В глубинной смысловой перспективе он сохраняет верность пушкинскому решению темы. Можно сказать еще более определенно, основной принцип *метафоризации* лирического сюжета идет у Тарковского именно от Пушкина, который, как мы уже отмечали, «горизонталь реального существования, встреч, разлук» противопоставляет «вертикаль общечеловеческой «фабулы»: рождения — смерти — воскресения» (М.М. Гиршман), что согласуется в общих чертах с семантикой евангельской притчи о блудном сыне. Отсюда и то значение, которое в тексте Тарковского получает эпиграф из Пушкина, выполняющий роль символической протоситуации, своеобразной «духовной родины» поэта. Не случайно заявленное в предпоследней строфе наречие «опять» (ср.: «Опять явилась Муза мне»), казалось бы никоим образом не поддержанное основным развитием сюжета: на месте пушкинской триадичности (тезис — антитезис — синтез) у Тарковского находим бинарную оппозицию (тезис — антитезис), — все же непосредственно отсылает к циклической модели

бытия, к философии вечного «возвращения на круги своя», нашедшим наиболее совершенное воплощение в пушкинском тексте-прецеденте.

И, наконец, последнее наблюдение, подтверждающее ориентацию Тарковского на пушкинский претекст — возможно, даже на уровне бессознательного усвоения особенностей стиховой формы. Исследование композиционной структуры «К \*\*\*» показывает, что характерный для нее принцип вероятностно-множественного членения<sup>58</sup> предусматривает наряду с актуальной симметрией строф (2 + 2 + 2 или 3 + 3) также их возможную асимметрию (4 + 2). Поэтому особая выделенность в общей композиции лирического целого двух заключительных строф, несущих семантику возрождения человеческой души к новой жизни, как у Пушкина, так и у Тарковского не может быть признана случайной. Знаком «подсознательного соперничества с Пушкиным» (выражение Ю.Н. Чумакова) в тексте Тарковского становится троекратный (на фоне пушкинского четырехкратного) анафорический повтор союза *и* в последней строфе<sup>59</sup>.

Таким образом, жизнь пушкинского интертекста (стихотворения «К\*\*\*»), прослеженная нами на материале лирической поэзии XIX—XX веков, свидетельствует о том, что интертекстуальность — онтологическое свойство художественного произведения, которое актуализируется объективно в процессе литературной эволюции и субъективно в акте «исполняющего понимания». Жизнь лирического интертекста в содержательном плане может быть уподоблена не механической сумме текста и контекста, а целостной органической реальности смыслового континуума, символизировать который опять-таки может только текст. Форма же существования интертекста — диалог, или *феноменологическое поле* творческого сознания автора и читателя, обусловленное самой природой лирического дискурса, что предполагает разомкнутость внутренней

структуры текста в поистине безграничный мир культурного универсума. Именно при таком понимании природы интертекста становится объяснимым и эстетический феномен взаимоотношения, когда рецепция интертекста происходит одновременно в двух направлениях: не только от начала к концу, т. е. от исходного текста-прецедента к последующим текстам-новообразованиям, но и от конца к началу, что дает возможность будущим эпохам приоткрывать в претексте то, что сохранилось в нем, возможно, лишь имплицитно и совсем не было ведомо его современникам.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.: Пер. с фр. М., 1994. С. 428.

<sup>2</sup> Там же. С. 418

<sup>3</sup> См.: Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 220.

<sup>4</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд., М., 1986. С. 299.

<sup>5</sup> Под дискурсом мы понимаем как практику текстопорождения (особую в различных родах и жанрах литературы), так и процедуру осмысливания текста в акте художественной коммуникации (см.: Миловидов В.А. Текст, контекст, интертекст: Введение в проблематику сравнительного литературоведения. Тверь, 1998. С. 39).

<sup>6</sup> Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М., 1986. С. 340.

<sup>7</sup> Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1983. С. 117.

<sup>8</sup> См.: Миловидов В.А. Текст, контекст, интертекст. С. 50; Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. Спб., 1995. С. 126. В.А. Миловидов, полемизируя с Бахтиным, отмечает, что его изящная формула «память жанра» «мистифицирует механизм жанровой традиции: жанр ... «памятью» не обладает, формулы жанра и стиля «составляют контекст, через призму которого он (участник дискурса. — О.З.) станет воспринимать новый текст — свой или чужой», сам же контекст — «принадлежность субъекта дискурса, он по определению субъективен» (Миловидов В.А. Текст, контекст, интертекст. С. 50, 80).

<sup>9</sup> Смирнов И.П. Порождение интертекста. С. 126.

<sup>10</sup> См.: Там же. С. 6.

<sup>11</sup> Применительно к модернистской и особенно постмодернистской поэзии XX века можно говорить об *интертекстуальной стратегии* как об особой сознательно принятой творческой установке автора. Но распространять закон авторефлексивности на всю художественную практику, в том числе и на опыт классической поэзии XIX века, было бы по крайней мере слишком опрометчиво — не стоит недооценивать и творческие возможности «подсознательного соперничества» (термин Ю.Н. Чумакова) в процессе художественного творчества. Можно сказать и так: опыт интертекстуальной стратегии — лишь наиболее яркое и очевидное проявление «ведущей традиции западной поэзии со времени Возрождения», которую известный американский исследователь предпочитает называть столь широким термином «Поэтическое Влияние» (Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания: Пер. с англ. Екатеринбург, 1998. С. 31).

<sup>12</sup> Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург—Омск, 1999. С. 20.

<sup>13</sup> Там же. С. 25, 26.

<sup>14</sup> Там же. С. 48—49.

<sup>15</sup> Мандельштам О.Э. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 108—109.

<sup>16</sup> Выбор основополагающего лирического текста не случаен. Стихотворение «К\*\*\*» — «визитная карточка» пушкинской поэзии и поистине прецедентный текст русской культуры. Но нет, наверное, другого пушкинского текста, который был бы столь «забит, замызган, зафарцован и ужат в эпитаф», если перифразировать слова современного поэта Т. Кибирова. В первую очередь, данное стихотворение, как и вообще вся любовная лирика поэта, страдает от многочисленных злоупотреблений так называемым биографическим методом. Нельзя не видеть, что навязчивое стремление исследователей во что бы то ни стало соотносить смысл лирического шедевра с биографией его автора как реального физического лица на самом деле не углубляет наше представление об эстетической природе произведения искусства, а иногда ей даже прямо противоречит.

<sup>17</sup> Оговорим значение термина «контекст», которым будем пользоваться и в дальнейшем. Это понятие по отношению к интертексту выполняет явно подчиненную роль: интертекст в нашем понимании — органический феномен, целостная система как *внутритекстовых* контекстов (например, творчества поэта или отдельного цикла), так и *внетекстовых* контекстов, ориентированных на историческую, культурную реальность, литературные нормы, традиции и пр. Заметим, что в реальной практике мы имеем дело не с жестким и однозначным противопоставлением внутри-

текстовых и внетекстовых структур, а с их сложной диалектической взаимообусловленностью. Ведь, в конечном счете, даже «внетекстовые отношения не «примышляются» — они входят в плоть художественного произведения как структурные элементы определенного уровня» (Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 214). В этом плане производимое М.Л. Гаспаровым разграничение *контекста* и *подтекста* (см.: Избр. работы. М., 1997. Т. 2. О стихах. С. 20) в рамках выбранной нами методологической парадигмы интертекстуальности кажется не столь принципиально.

<sup>18</sup> Белецкий А.И. Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 401.

<sup>19</sup> Грехнев В.А. Этюды о лирике А.С. Пушкина. Н. Новгород, 1991. С. 133.

<sup>20</sup> См.: Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 309.

<sup>21</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Т. 2. Л., 1977. С. 238.

Далее все цитаты из Пушкина в тексте статьи приводятся по этому изданию с указанием в скобках соответствующего тома и страницы. Что касается цитируемого стихотворения, то не следует забывать о том, что Пушкин «отчетливо демифологизирует героиню: она у него не «гений», а «как гений», не «виденье», а «как виденье». Сравнение здесь переводит субстанциональность в план условно-поэтической аналогии» (Бройтман С.Н. Блок и Пушкин: (К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности) // Литературное произведение: Слово и бытие. Сб. научн. трудов к шестидесятилетию М.М. Гиршмана. Донецк, 1997. С. 66).

<sup>22</sup> Гиршман М.М. Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения // Вопр. лит. 1999. № 6. С. 156.

<sup>23</sup> Гершензон М.О. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 213.

<sup>24</sup> Там же. С. 214.

<sup>25</sup> Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. С. 110.

<sup>26</sup> Сендерович С. О чеховской глубине, или юдофобский рассказ Чехова в свете иудаистической экзегезы // Автор и текст. Петербургский сборник. Т. 2. Спб., 1996. С. 306.

<sup>27</sup> Тютчев Ф.И. сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 211—212.

<sup>28</sup> См.: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX—начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 113—117. Насколько нам известно, первым опровергнувшим узко-биографическое прочтение цитируемых строк («Душе настало пробуждение: / И вот опять явилась ты...») был М.О. Гершензон в статье 1919 года

«Умиление». Парадоксальный смысл пушкинских строчек он усматривал в следующем: «Совсем не так, как хотели объяснять биографы, — что новая встреча с Керн в 1825 году пробудила Пушкина от апатии. Как раз наоборот (надо обратить внимание на слова «и вот»): душа проснулась самочинно, в ней совершился таинственный кризис... и именно в силу того, что душа проснулась, — ей предстало светлое виденье...» (Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. Томск, 1997. С. 59).

<sup>29</sup> См.: Смирнов И.П. Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 44—46. В анализе пушкинских «Бесов» исследователь установил соответствие между префиксами со значением качества («бесконечны», «безобразны», «беспредельной») и корневой морфемой «бес». Вывод из данного наблюдения таков: «Тем самым ключевое слово текста — «бесы» — оказывается согласованным с идеей стихотворения, рисующего действительность, чьи свойства более нельзя определить» (там же. С. 49).

<sup>30</sup> Мы отдаем себе отчет во всей двусмысленности фонетических транскрипций известной пушкинской фразеологии (особенно «без божества», «без вдохновенья»). Но логика фоносемантических оппозиций, заданная в звуковой фактуре текста, определяет (подчас даже независимо от воли автора) скрытый, или виртуальный, смысловой подтекст.

<sup>31</sup> Грехнев В.А. Этюды о лирике А.С. Пушкина. С. 134.

<sup>32</sup> Гиришман М.М. Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения. С. 155.

<sup>33</sup> Фет А.А. Вечерние огни. М., 1979. С. 42.

<sup>34</sup> Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 487.

<sup>35</sup> См.: Благой Д.Д. Мир как красота (О «Вечерних огнях» А. Фета) // Фет А.А. Вечерние огни. С. 575.

<sup>36</sup> Грехнев В.А. Этюды о лирике А.С. Пушкина. С. 135

<sup>37</sup> Сравнивая фетовское стихотворение с пушкинским прецедентом М.М. Гиришман не боится признать «существенной утраты Фета», которая «в общем виде может быть названа локальностью его лирического мира, отказавшегося от пушкинской всеохватности» (Гиришман М.М. Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева. М., 1981. С. 105). Подобный вывод исследователя доказывает справедливость теории поэтического влияния Х. Блума, одним из постулатов которой выступает процесс *аскесиса*, или сокращения (см.: Блум Х. Страх влияния. С. 19, 99—115).

<sup>38</sup> Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 404.

<sup>39</sup> Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1980. С. 64.



<sup>40</sup> *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. стих.: В 2 т. Т. 2. Л., 1989. С. 65.

<sup>41</sup> Сравнительный анализ стихотворений Пушкина и Блока уже стал предметом специального монографического исследования: *Гиришман М.М.* Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева. С. 105—108; *Бройтман С.Н.* Блок и Пушкин: (К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности) // Литературное произведение: Слово и бытие. Сб. научн. трудов к шестидесятилетию М.М. Гиришмана. Донецк, 1997. С. 55—78.

<sup>42</sup> *Блок А.А.* Стихотворения. Поэмы. Воспоминания современников. М., 1989. С. 198—199.

<sup>43</sup> Ситуация с творческим прочтением Блока пушкинского стихотворения очень напоминает блумовский постулат *клинамена*, или недонесения: «Поэт отклоняется от своего предшественника, читая его стихотворения так, что по отношению к нему исполняется *клинамен*. Он проявляется в исправлении поэтом собственного стихотворения, исходящем из предположения, что до определенного пункта стихотворение предшественника шло верным путем, но затем ему следовало бы отклониться как раз в том направлении, в котором движется новое стихотворение» (*Блум Х.* Страх влияния. С. 18). Интересно, что в отличие от А.К. Толстого, который останавливается в самом начале пушкинского пути, Блоку доступна вся перспектива движения, но он отказывается следовать проложенной великим предшественником дорогой и предпочитает идти своим путем.

<sup>44</sup> *Бройтман С.Н.* Блок и Пушкин. С. 68.

<sup>45</sup> Б.М. Эйхенбаум отметил параллель интонационного развития темы у Блока и Некрасова (третий отрывок из поэмы «Мать»): «Тот разлюбил, кому судьбу вручила, / С кем в чуждый край доверчиво пошла...» (см.: *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л., 1969. С. 68—69). В подтверждение данного наблюдения отметим важность рифмы *пошла* и вообще мотива *пути* в обрисовке Некрасовым образа матери: «Своим путем бесстрашно ты пошла», «Каким путем к победе ты пришла!..», «И счастлив я! уж ты ушла из мира...».

<sup>46</sup> *Некрасов Н.А.* Стихотворения 1956 г. М., 1987. С. 146—147.

<sup>47</sup> *Гиришман М.М.* Анализ поэтических произведений... С. 107.

<sup>48</sup> *Блум Х.* Страх влияния. С. 31.

<sup>49</sup> Анализ интертекстуальных связей стихотворения Тарковского с пушкинским претекстом (по большей части в лингвистическом аспекте) можно найти в уже упоминаемой монографии: *Кузьмина Н.А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. С. 159—162. Мы же пытаемся уточнить и в какой-то степени откорректировать с литературоведческой точки зрения результаты подобного анализа. Рас-

смотрение всего цикла «Пушкинские эпитафии» предпринято в специальном исследовании: *Ивлева Т.Г.* Пушкинский эпитаф как мотив в цикле А. Тарковского «Пушкинские эпитафии» // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1999. С. 168—175.

<sup>50</sup> *Тарковский А.* Быть самим собой. М., 1987. С. 8—9.

<sup>51</sup> *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 22 т. Т. 10. М., 1982. С. 226. Попутно обратим внимание на интертекстуальную переключку, что называется «от противного», толстовской фразы «и не выпускали на белый свет» с ключевой формулой Тарковского «и вывела на белый свет».

<sup>52</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 165; *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. стих. Т. 2. С. 48, 86.

<sup>53</sup> Мотив духовного преображения личности в пушкинском интертексте поддерживается не только мотивной структурой стихотворения «К \*\*\*», но и символично-аллегорической картиной «Поэта»: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен; Молчит его святая лира; / Душа вкушает хладный сон, / И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он. // Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепетается, / Как пробудившийся орел» (III, 23). Здесь все многозначительно: и мотив «детей ничтожных мира», и мотив «хладного сна» души и ее последующего пробуждения.

<sup>54</sup> Сопоставление параллельных рядов у Пушкина и Тарковского выводит на размышление о физике и метафизике, т. е. к вопросу о причинах возрождения человеческой души. О множественно-вероятностной логике, проявленной в пушкинском тексте, у нас уже шла речь выше. В стихотворении Тарковского, может показаться, предпочтение отдано внешнему фактору (явление Музы как конкретный повод для возрождения души). Но зададимся вопросом: что вообще может стать агентом душевного пробуждения, особенно пробуждения души поэта? Муза, вдохновение, божественный глагол (как формы символично-аллегорического выражения некоей метафизической реальности) — вот только некоторые ответы, предложенные в лирике Пушкина (стихотворения «Муза», «Пророк», «Поэт», «Осень»). Сходство с решением Тарковского вполне очевидно.

<sup>55</sup> *Ивлева Т.Г.* Пушкинский эпитаф как мотив в цикле А. Тарковского «Пушкинские эпитафии». С. 169, 170.

<sup>56</sup> Любопытно, что современный исследователь связывает тему «христианского чуда», «чуда воскресения», присутствующую в сцене посещения Пленника Черкешенкой (поэма «Кавказский пленник»), с дополнительной — поддерживающей и усиливающей ее — темой «евхаристии», отме-

чая в тексте Пушкина иронически обыгранный прием ««причащения» Пленника... кумысом и лепешками!» (*Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимсест. М., 1999. С. 117.*)

<sup>57</sup> *Ивлева Т.Г.* Пушкинский эпиграф как мотив в цикле А. Тарковского «Пушкинские эпиграфы». С. 170.

<sup>58</sup> См.: *Чумаков Ю.Н.* Стихотворение Пушкина «К \*\*\*» («Я помню чудное мгновенье»): Форма как содержание // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1998. Т. 57. № 1. С. 3—8.

<sup>59</sup> Заметим попутно, что элегический каданс стихотворения Тарковского, вводящий тему прожитых лет, в инверсированном виде повторяет элегический зачин пушкинского претекста «Я помню...», а также вбирает в себя драматическое решение темы «движения времени» (ср.: «Шли годы...», «Тянулись тихо дни мои»).